

高等教育推進センター紀要「リベラル・アーツ」10号  
論文：小津安二郎の『東京物語』における反復的時間と不可逆的時間

## 小津安二郎の『東京物語』における反復的時間と不可逆的時間

### Le temps réitératif et le temps irréversible dans *le Voyage à Tokyo* de

Yasujiro OZU

熊本哲也（高等教育推進センター）

#### Abstract（Résumé）

*Le Voyage à Tokyo* d'Ozu est un film célèbre qui évoque la destruction progressive des liens parent-enfant au sein des membres d'une même famille dans les années 1950. Il est vrai que dans ce film on voit partout des éléments montrant une coupure entre les vieux parents et leurs descendants. Ceci peut peut-être s'expliquer par la divergence d'appréciation sur le temps vécu ; les moments réitératifs et stagnants chez les parents âgés, en opposition au temps irréversible qui s'écoule sans arrêt du point de vue de leurs enfants. Ces deux groupes générationnels habitent très loin l'un de l'autre et mènent des vies très différentes entre vie traditionnelle à la campagne et vie moderne à Tokyo ; ils vivent et ressentent le cours du temps bien différemment. Or, dans le film d'Ozu, certaines scènes signalent l'heure exacte : il y a, par exemple, celle du tout début du film dans laquelle Shukichi précise l'horaire exact du passage du train à Osaka. En réalité, ce train n'existait pas d'après l'emploi du temps de cette époque. On trouve aussi une autre scène qui dévoile une conversation intime entre Tomi et Noriko, discussion qui commence tout juste à minuit. Ces heures ne sont pas choisies par hasard mais presque par nécessité dans la mesure où le *Voyage à Tokyo* peut se découler sur un temps répétitif et stagnant, tout en évoquant aussi une histoire de la mort qui symbolise l'irréversibilité de la vie. Noriko jouée par feu Setsuko Hara, veuve du deuxième fils des vieux parents, se trouve du côté de Shukichi et de Tomi, parce qu'elle est aussi une femme qui vit dans des moments figés. Mais à la fin du film, la montre héritée par Shukichi - quoi de mieux pour symboliser le temps ? - permettra de "redémarrer" la vie de Noriko dans le train qui la ramène à Tokyo.

キーワード：小津安二郎、東京物語、表象文化論、映画、時間

#### 1 はじめに

小津安二郎監督の『東京物語』<sup>1)</sup>（1953年）は、尾道に暮らす老夫婦が東京の子供達のもとを訪れることが主要な物語の映画作品である。子供達のいる東京に着いたものの、老夫婦は慌ただしい都会の生活の中で取り残される。そして、田舎に戻った直後に老母が亡くなるというものがこのドラマの主なストーリーである。このどこにでもありそうなありふれたストーリーが、この映画では小津的スタイル（小津調）で豊かに描かれ、名作であ

るとされている。小津的スタイル（小津調）とここでいうのは、簡潔に言えば、映像の細部や構図などにこだわり、日常的に進行する生活を劇的ではなくむしろ淡々と描き出す小津映画の文体のことである。『東京物語』において、他の小津作品群と同様、俳優が口にする台詞には、激しい感情的な言葉が吐かれることはおよそなく、感情を抑えた会話が日常的、反復的に繰り返されるようなものが常である。こうした反復が尾道での老夫婦の日常生活や東京での家族生活の描写において通奏的なリズムを与えているのである。

しかし、こうしたありふれた日常生活という反復的な生活の時間の流れのなかで、主人公である老夫婦は、田舎から東京への旅行という直線的な時間経過を決定的に意識させる空間的移動——しかもそれは近代的移動手段としてある鉄道によって行われる移動——を行う。そして、映画作品自体は、妻＝老母の死、ひとりの人間の死という逆戻りも反復もできない不可逆的時間の経過を辿るストーリーとなっている。この直線的で不可逆的時間経過をもつストーリーが、反復的日常性という横糸に対して、いわば縦糸として交差するように物語が編まれている。この小津安二郎の名作については、数多くの人々が様々な点について膨大な量のコメントをすでに語り尽くしているのである<sup>2)</sup>。小津自身もこの映画のテーマについて次のように述べていることはよく知られている。「親と子の成長を通じて、日本の家族制度がどう崩壊するかを描いてみたかったんだ。僕の映画のなかではメロドラマの傾向が一番強い作品です<sup>3)</sup>。」なるほど、『東京物語』は家族の問題を描いていることは確かである。また、この作品は戦前のアメリカ映画で老人問題をテーマとしている『明日は来らず』に影響を与えられた、という説明もある<sup>4)</sup>。しかし、われわれは、本論において家族や老いという主題論的な見方ではなく、より説話論的な切り口をもって反復的であると同時に不可逆的に表れてくる「時間」の表象をとらえてゆきたい<sup>5)</sup>。つまり、映画を構成しているひとつひとつのシークエンスやショットにおいて、なぜこれほど「まさしくこの時刻」といえる一瞬が、あるいはなぜこうしたことが日常的に繰り返されるのだろうか、という疑問をできるかぎり追及してゆきたい。「時間」という切り口によって、『東京物語』を表象として時間論的角度で解釈することは<sup>6)</sup>、この作品の新たな一面を改めて呈示する格好の視座となるだろうと思われる。

## 2 汽車の時刻の謎あるいは迷走する時間

この映画の最初の台詞とはどのようなものであったかを思い出してみよう。それは笠智衆演じるところの平山周吉が鉄道の時刻表を見ながら時間を確認する台詞である。

周吉「これちゃんと、大阪六時ぢやなァ」

とみ「さうですか、ぢや敬三も恰度ひけたころですなァ」<sup>7)</sup>

周吉に対して妻のとみ、東山千栄子は自分たちの息子の名前をだして受け答えしている。この会話は、画面では時刻表を手に取りながら、周吉ととみの間で交わされるものとなっている。小津監督のある種の「完璧主義」は、撮影時期の時刻表を忠実にたどるところから出発しているように見える。そして、

周吉「ああ。ホームへでとるぢやらう、電報うっといたけえ」<sup>8)</sup>

という台詞が周吉によって言われる。このように冒頭で口に出される汽車の到着時刻を知らせる台詞は、われわれの視座である時間という点から言えば極めて象徴的であり示唆的である。尾道から東京への移動は鉄道によって行われること、そして、その移動は極めて現実的に鉄道の時刻表通りに行われるだろうということが予示されている。敬三と呼ばれる平山家の三男は、鉄道員を生業にしていることが後にわかるのだが、それだからこそ仕事がひけて大阪駅のホームで待っていることが可能なだろう。敬三が鉄道員であること、このことは彼が移動し経過するだろう不可逆の時間を体現する機能を果たしていることを暗示しているのであるが、それはまた後の話である。

さて、この「六時」に大阪に到着するはずの列車であるが、これについて、じつは見逃すことのできない謎がある。というのも、現在、小津監督本人が使ったという台本が活字におこされて刊行されている。そこには次のような二本の列車の時刻がこのシーンのメモとして残されているというのだ。「尾（道）1時31発午前、大（阪）6時発午前、東（京）16・23着」「尾道発15・41 大（阪）20・28 東（京）7・20分<sup>9)</sup>」。これを見る限りでは、尾道発—大阪経由—東京着の二つの列車時刻が示されていることがわかる。つまり、尾道を午前1時31分に出発する列車に乗ると、6時に大阪を通過し翌日の16時23分に東京に到着する、という便がひとつ。そして、尾道を15時41分に出発し、大阪を20時＝夜の8時28分に経由し、東京着は朝の7時になる二つ目の便の時刻が示されているのである。

では、「これぢやと大阪六時」と周吉が言っているのは、大阪に朝の6時前後に到着する一つ目の便のことなのだろうか。しかし、この列車に乗るには尾道で真夜中過ぎの1時31分に汽車に乗らなくてはならないので老夫婦の旅行としては極めて不自然である。では、次の便、午後の15時41分に尾道を出発する列車ではどうだろうか。しかしこれは、大阪に20時28分、つまり夜の8時過ぎに着くことになるので「大阪六時」という台詞にはあてはまらない。結局、「大阪六時」というのは午前6時の最初の便を指すらしい。ところが、このシーンの後に続く、平山家夫婦とその隣人との会話の内容では、その日の午後には彼らは尾道を発つことになっているのがわかる。

細君「今日お発ちですか」

とみ「へえ、昼過ぎの汽車で」<sup>10)</sup>

そして平山夫妻と同居している次女の京子を演じている香川京子が、教師を務めている小学校の午後の5時限目の体操の授業中に見送りにゆくことを告げている。

周吉「あゝ、お前、学校が忙しけりや、わざわざ来てくれんでもえゝよ」

京子「いゝえ、えゝんです。五時間目はどうせ体操ですから」<sup>11)</sup>

おそらくここで示唆されている時刻は午後の2～3時ぐらいではなかろうか<sup>12)</sup>。これだと、

先ほどのメモの二番目の汽車の発車時刻に当てはまる。しかし、先に述べたように、その列車では「大阪六時」には着かないのだ。さて、この12時間の時刻の相違は一体どうしたわけで生じるのであろうか。台本のメモはそれ自体が誤りであり、実際に午後尾道を発ち、午後6時に大阪に到着する列車があったのだろうか。

ここで当時の時刻表の復刻版を見てみよう。1953年（昭和28年）3月発行の国鉄時刻表<sup>13)</sup>では、メモにあった午前6時大阪到着の急行「雲仙」のことが記載されている。その列車の尾道発車時刻はやはり午前1時31分であり、メモの時刻と一致している。さらに、午後の尾道発15時41分の便（急行「筑紫」）も存在し、時刻も一致する。つまり、夕方の6時に大阪に到着する列車は、時刻表の上では、実は存在しなかったのではないだろうか。そして、大阪駅のホームには敬三が出て待っている、という出来事内容も実際にはなかった、起こりえなかった出来事なのではないだろうか、という疑問が沸いてくるのである。それが真実ならば、奇妙に思われることには、最初の台詞にあった「敬三もホームへでとるぢやう、電報うつといたけえ」という内容は、東京に到着して長男の幸一との会話で周吉の言葉によって反復されているのだ。

幸一「大阪で、敬三、駅へ来てましたか」

周吉「あゝ、電報打つといたけえのう、ホームへきとつたよ」<sup>14)</sup>

この言葉の内容は空虚な反復でしかないように思われるのである。このありえない(?)と思われる出来事は映像として見ることもできないのだ。すなわち、尾道から東京に至る平山老夫妻の列車の往路の旅のシーンは、作品から完全に排除されているのである<sup>15)</sup>。尾道の自宅で空気枕を探す老夫婦の会話のシーンに続くのは、鉄道列車の旅のシーンではなくダイレクトに東京の風景、千住火力発電所のいわゆるお化け煙突が場所の転換を示す空ショットとして挿入されることになるのである。ただし、この鉄道の旅のシーンの省略と時刻の齟齬は東京から尾道に帰る復路には当てはまらない。同じ復刻版の時刻表では、東京発21:00の急行「安芸」が翌朝の7:00に大阪を通過し、翌日の12時45に尾道に着くことが記されている<sup>16)</sup>。映画では、大阪でとみが気分を悪くしたために敬三下宿に一泊する様子や、敬三が駅の事務室等で同僚と会話する様子が描かれているのである。

尾道発の列車の時刻が誤っていたことの理由は果たしてどこにあったのだろうか。単なる小津監督の勘違いなのだろうか。それにしても、先に見たように監督台本に本来の時刻が付け加えてあるのはなぜなのだろうか。この辺りの経緯について詳らかした資料については寡聞なる筆者は発見していない。考えられることとしては、時刻を勘違いしたまま収録が始まり、最初のシーンを撮った後にその誤りに気が付いたが、台本の修正やシーンの撮り直しをしなかったのであろうか。時刻を告げることは台詞＝言葉として重要であったが、実際の鉄道の旅行には無関心であり、時刻についても鉄道の旅の様子についても等閑視されたのだろうか。実際、周吉ととみとが汽車に乗って旅をするシーンは作品には全くなく、ただひとつ東京のバスでの観光シーンだけが残されているのみである。しかしこのことは、作品として別の解釈を可能にする。つまり、これは周吉自身の勘違いであり、そうした時刻や時間に対して平山老夫妻は無頓着であったということである。実際には、尾道を午後に出発し翌日の午後東京に着いたのであろう<sup>17)</sup>。大阪には着いたがそれは6時

ではなかったし、敬三に会えたのかどうかは謎である。長男幸一との会話では、現実とは関係なく予定通り敬三に会っただろうことを確認するというある種の強弁をおこなった、というようなストーリーであろうか。こうした解釈の可能性は、映画という作品が作者＝監督から独立して行われうる、という作品論的な見方を前提にするならば否定はできないし、実は作品内部においてこちらの方に整合性がある。周吉が正確な時刻を気にかけるのは、実は、この最初の台詞の一瞬だけであり、逆にこだわるのは後に登場する彼の子どもたちの方である。東京の幸一、志げたちは都会での生活や仕事の時間に基づいて生きており、また、敬三は鉄道員として時刻に正確であることを生業としている。彼らは、いわば直線的な時間の流れによって統御されている。それに対して、平山夫妻はゆったりとした時間感覚で、反復的な生活リズムを持っており、時間の進行というより時間の停滞の内部に生きている。二つのグループの間の時間感覚をめぐる齟齬は明らかにあるのである。この点にこそ、最初の台詞が時間的には非リアルリズムの側にあることの理由ではないだろうか。小津監督が勘違いをしたとしても、そのことを修正もせずにそのままにしたのは、尾道と東京との間の空間的、心理的距離感を実際よりも誇張するためであったのかもしれない。

### 3 紀子のアパート廊下のショットと聖なる時間

小津安二郎監督の作品を特徴づけるものとして空ショットの独特の使用法がある。例えば、『晩春』において、娘との最後の旅の夜に不自然な形で挿入される有名な壺の空ショットがあったり、『早春』では池部良と岸恵子の密会の際のシーンに唐突に、ラブシーンを意図するかのように、奇妙な扇風機の空ショットが入ってくる。『東京物語』では、こうした空ショットは、「煙突の風景ショット」がそうであるように、ほとんどが場面の転換に用いられている。そのひとつとしてあるショットが、戦死した次男の昌二の未亡人紀子、原節子のアパートへの場面転換を提示する紀子のアパートの部屋の前の廊下のシーンがある。一度目は老夫婦の東京観光に付き合った紀子が、自宅に二人を招待する際に映されるが、二度目は夫婦が東京を去る前日に平山とみだけが紀子のアパートに投宿することになるシーンの直前である。

老夫婦が東京を去る前日、つまりどこにも行き場所がなくなり「宿無し」状態となり、二人はこの映画において初めて別行動をとる。周吉は曾ての知人達に会いにゆき、妻のとはみは独り、紀子のアパートに泊めてもらうことになる。映像はこの二人を同時に追いかけるいわゆるクロス・カッティングによって二つのシーンを同時に映しながら展開してゆくが、周吉が沼田＝東野英治郎、服部＝十朱久雄等と酒を飲んでいるシーンでは、時刻はすでに真夜中になっていて、飲み屋の女将が「ちよいと、もう十二時よ」と言って周吉たちに帰ることをうながす。そこで、シーンはとみが一夜を過ごす紀子のアパートへと切り替わるのである。替わり目には紀子の住むアパートの廊下が、小津映画によくある空ショットであるかのように映される。しかし、このショットはそれが不自然なほどの長回しで撮られている。普通の空ショット、例えば煙突のショットなどでは、せいぜい7～8秒の尺なのだが、ここでは更に長くなっているように見える。小津はここで空ショット以外の何かを見せようとしている。否、これは見せるのではなく、時刻を告げる時計の音を聞かせ



ようとするショットなのである。監督台本には「どこかの部屋で十二時を打っている」というト書きがあり、さらに「3 フィートにて時計音」というメモが上に記されている。

なるほど、このシーンを見ながら耳を澄ませて聞くと、廊下を映している間に時計の音が正確に12回鳴るのが聞こえるのである。12時の時報の後、とみと紀子のシーンへと切り替わる。より正確に言えば、10回の時報が鳴り、11回目から12回目にかけては紀子のアパート室内へとカメラは切り替わっている。この廊下のショットが通常より長く感じられるのは、こうした時報を最後まで収録しているからであるが、実際の長さに関しては以下のように考えられる。

『東京物語』の通常のショットがだいたい「12 フィート」であることは先に引用した台本に示されている。場面転換の「煙突ショット」は多少長めで15 フィートとト書きに示されている<sup>18)</sup>。これはフィルムの長さを指すもので、1秒に相当するフィルムの長さは1.5 フィートなるようだ<sup>19)</sup>。12 フィートはだいたい8秒の長さになる。しかし、このシーンでは、最低10回分の「ボーン」の音を収めるためには、約10秒以上の長さのフィルムが必要で15 フィート以上の長さになる。これが、通常の高空ショットよりこの時報付き廊下のショットが長めに感じられる原因だろう。

さて、廊下のショットを前後して映されていることは、夫の周吉がかつての友人たちと深酒をしているまさにその瞬間、とみは紀子と感情の交流を行い、既に未亡人であり血縁関係もなく「いわば他人」の紀子から自分の子供達から以上に親切にされ、とみもそのことに心を動かしているシーンである。

とみ「あんた、明日アお勤めが早いのに、こないにおそうまで・・・」

紀子「いいえ、お母さまこそ・・・。おやすみになりましたら？」

とみ「そう、ちや休まして頂かうか・・・」

紀子「どうぞ」<sup>20)</sup>

なるほど、ここには12時という時刻が老母にとっても、勤め人の紀子にとっても、いささか不自然なほど遅い時刻であることが暗示されてはいる。しかし、このシーンにおいて、この時刻というのは、冒頭の「大阪六時」の時刻と同様になにかしらの必然性のある時刻なのではないだろうか。というのも、未亡人となった紀子の時間は8年前に昌二が戦死して以来とまってしまっているかのようだからである。二人の話題もそのことが主題となっている。つまり、紀子が再婚して新たな生活と時間を再開させることなのである。

とみ「思いがけなう昌二の蒲団に寝かしてもろうて・・・。」

とみ「なあ、紀さん・・・」

紀子「为什么呢？」

とみ「昌二のう、死んでからもう八年にもなるのに、あんたがまだあゝして写真なんか飾つとるのを見ると、わたしアなんやらあんたが気の毒で・・・」

紀子「どうしてなんですの？」

とみ「でも、あんたまだ若いんぢやし・・・」

紀子「もう若かありませんわ」

とみ「いゝえ、ほんとうよ。わたしアあんたにすまん思ふて・・・時々お父さんとも話すんぢやけえど、えゝ人があったら、あんた、いつでも気兼ねなしにお嫁に行ってくださいよ」(・・・)

紀子「いゝえ、いいんですの。あたし、この方が気楽なんですの」

とみ「でもなア、今はそうでも、だんだん年でもとってくると、やっぱり一人じゃ淋しいけえのう」

紀子「いゝんです。わたしは年取らないことにきめてますから」

とみ「(感動して涙ぐみ)・・・えゝ人ぢやのう、あんたア」<sup>21)</sup>

「年取らないことに決めている」という言葉は文字通り紀子において時間感覚が止まってしまっていることを明かしている。それは、丁度、仏壇に飾っているだろう昌二の遺影と同様、全く変化せず時間が流れたり変化したりすることを拒絶する態度なのだ。こうしたことが、12時という昨日と今日の間のすきまの時刻に話されることは偶然ではないだろう。

さて、時間が止まっているのは、紀子だけではなく、平山老夫婦においても同様のことがいえる。二人は最初に紀子のアパートを訪れた際、亡くなった昌二の写真を見ながら、写真に写された昌二の癖を見出し、そこに亡き次男がまだ反復的に生きているかのように感じてしまうのである。

周吉「あゝ、この昌二の写真、どこで撮ったんぢやろう？」

紀子「鎌倉です。お友達が撮って下すって・・・」

とみ「いつごろ？」

紀子「戦争にいく前の年です」

とみ「さう。・・・まばゆそうな顔をして・・・」

周吉「ウム・・・。これも首ウまげとるなア・・・」<sup>22)</sup>

とみ「ほんまにのう。わたしらア離れとったせいか、まだどっかに昌二があるやうな気がするんよ。それで時々お父さんにおこられるんぢやけえど」

周吉「いやア、もうとうに死んどるよ。八年にもなるんぢやもん」<sup>23)</sup>

「これも首ウまげとるなア」とつぶやく周吉にとって、昌二の存在は記憶の内で反復されているものに他ならない。そうした反復は、ある意味で死の報をうけても引き続き「八年にな」っても行われているのである。そして、この「も」という反復を表す言葉は妻が亡くなった朝に紀子とのやり取りのシーンでもつぶやかれている。「綺麗な夜明けだった・・・今日も暑うなるぞ・・・」<sup>24)</sup>と。妻の死の後も一日の日常的時間は反復的にながれてゆく。ちょうど、その日常生活とともに亡くなった妻も記憶のなかで反復されてゆくことを暗示する「も」の表現なのではないか。紀子と平山夫妻との時間に関する感覚は以上のように共通する点がある。それは、時間が流れずに反復的に停滞しているということなのだ。こうした共通の時間感覚をもつゆえに、紀子は他の平山夫妻の子どもたちとは異なり老夫婦に共感でき親切になれるのだろう。

さて、とみと紀子が過ごす夜 12 時に、以上のような会話がなされるのは、おそらく、真夜中という時間の流れが停滞する時刻、反復性と不可逆性の境目のゼロ時こそがそれにふさわしいからであろう。これほどまで「12 時」という時間に小津はこだわる理由はそこにある。なぜ、この夫婦の行動が同時刻に行われていることを執拗に強調するのだろうか。おそらくこのシーンは、反復的な時間の流れと、決定的に変化してしまう不可逆的に流れ出す時間との交錯を象徴的に見せているのではないだろうか。谷昌親は小津映画に頻繁に登場する「相似形」としてのイメージに時間概念を重ね合わせて次のように述べている。「小津映画においては、相似形が崩れ、反復に差異が入り込むとき、真の意味での時間が流れ出すのだ。その予兆は、熱海で、紀子の家で、そして尾道の周吉の家で、相似形が崩れるたびにあった<sup>25)</sup>」。12 時という時刻を、時計の時報が 12 回反復されることで表現しようとする小津は、時報の反復のうちに、ある時刻が瞬時に過ぎ去っていくことを表現している。しかも、反復的というのは、時報の「ボン」という音が繰り返されるだけではなく、束の間に離ればなれになっている老夫婦によってこの「12 時」という時刻は反復されて生きられている。「12 時」という時刻は、老夫婦によって二度、超えられる、一度目は酩酊した周吉の周りで、二度目は紀子の住むアパートの廊下の殺風景な映像の中で。しかし、この繰り返しには相似的な要素などみじんもなく、文字通りの反復などではない。そこに、とみと周吉二人の間に決定的な差異、死にゆく妻と生き残る夫との差異が生じることが予示されているのだ。

#### 4 幸一／志げにおける節約される時間と敬三における悲しき鉄道員の時間

反復的時間の内に停滞している平山老夫婦とは異なり、いかにも現代的な多忙の生活を送っている長男で町医者 of 幸一、山村聡と長女で美容院を経営している志げ、杉村春子。彼らと両親の間の齟齬はその時間感覚にある。両親の東京観光にも急患の往診で付き合うことのできない幸一、そして母親が危篤であると聞いて、まず喪服のことを話題にする、時間と金銭のエコノミーを常に考えている志げ、この二人にとって時間はとどまることなく常に流れこれをやりくりし節約することが生活なのである。なにより、長男にとって時刻は正確に分単位に至るまで把握されなければならない。たとえば、東京から尾道に帰る列車について幸一はきわめて正確な時刻を告げている。

幸一「・・・これだと、名古屋か岐阜あたりで夜が明けますかね」

周吉「さう」

志げ「尾道、何時に着くの？」

幸一「明日の一時三十五分だ」

とみ「アノ、京子に電報打ってえてくれたかしら」

幸一「あゝ、打ちました。きっと敬三も大阪でホームに出てますよ」<sup>26)</sup>

長男、長女を交えて両親の帰路の列車時刻を確認するが、ちょうど、最初の周吉の台詞がパロディのように反復されているかのように、しかし、正確に「明日の一時三十五分」に汽車は尾道に到着することが言われている。ここでまた「敬三もホームにでてます」という同じような台詞が三度言われるのであるが、今度は幸一の口からでる。しかし、今回の



予告はその通り確実に実現することは後にわかるだろう。

志げにおける時間と金のエコノミーは徹底しているように見える。曰く「お肉でたくさんよ」「あたしの汚い下駄はいとくといゝわ」等々。「おやつのお煎餅」についてのくだりは彼女の人格さえも疑わせるような台詞がある。

志げ「高いんでしょ？こんなぢやなくていゝのよ」と云ひながら自分も一つ食べる。

庫造「うまいだらう？」

志げ「おいしいこたおいしいけどさ。こんなの勿体ないわよ。お煎餅で沢山」

庫造「だって昨日もおヤツお煎餅だぜ」

志げ「いいのよ、お煎餅すきなんだもの。・・・」<sup>27)</sup>

また、熱海の温泉に周吉たちを招待する時には、発想はともかく格安の温泉宿にこだわり、結局は、他の若い客たちが出す騒音で老夫婦は安眠さえできない、という失敗をしてしまう。

志げ「熱海でいい宿屋してんの。見晴らしがよくて、とっても安いの」

幸一「そりゃいゝぢやないか。行ってもらふか、そこへ」

志げ「喜ぶわよ、お父さんお母さん」

幸一「そりゃいゝ、おれもちよいと困ってたんだ。そりゃいゝよ。どっかへつれてくッたって、二三千円はかゝるからね」

志げ「そうよ、この方が安上がりよ。それに温泉にも這入れてさ。・・・」<sup>28)</sup>

志げの性格を規定するものは究極のところ時間のエコノミーにある。これが正しいのかそうではないのかはさておき、老夫婦の時間とは相いれない時間を生きていることは確かである。

映画が始まるとまず最初に周吉の口から発せられる名の三男、大阪志郎演じるところの敬三とは、まさしく時間そのものの象徴のように思える振る舞いをし台詞を言っている。それは、敬三が最後に母の死に目にあえず時刻に遅れたことを嘆くシーンに端的に現れている。「さうか・・・間にあわなんだか・・・さうやと思ふたんや・・・」といいながら、母が亡くなった時間を問う。

志げ「今朝、三時十五分」

敬三「さうか・・・。八時四十分の鹿児島行きやったら間に合ふたんやなア・・・」<sup>29)</sup>

敬三はいわゆる「親の死に目に遅れた」という親不孝な三男であると見なされるだろう。しかし、逆に敬三が間に合っていたなら、どうだったであろうか。そのシーンを想像することができるであろうか。そもそも、敬三と母親のとみとは生きている時間そのものが異なった流れにあったので、一緒に時間を共有することができなかったのではないか。実際、この二人が出会って会話を交わすシーンは映画を通じてまったくないのである。

時間を共有することができない母親と三男、これはある意味で京子を除く平山家の子ど

もたちにも当てはまる図式である。東京に住む彼らは、両親が訪問に来ていても本当の意味で両親と時間を共有してはいない。そのことは、周吉らが幸一の家に着きかつて平山家と関わりのあった人々について会話をする際のちぐはぐさに現れている。

志げ「お母さん、お孝ちゃんどうしてます？」

とみ「ああ、お孝さんのう、あの人も不幸な人でう、旦那さんに死にわかれて、去年の春ちゃったかのう、子供をつれて倉敷の方へ片付いたんぢゃけど、なんやらそこもえゝ具合にいとらんらしいよ」

志げ「さう」

幸一「あのホラ、なんて云いましたっけね、よくお父さんと釣りに行った市役所の人・・・」

周吉「あゝ三橋さん。・・・亡くなったよ。（とみに）もう大分になるなァ。」

とみ「さうですなァ」

周吉「あゝ、お前おぼえとらんか、服部さん・・・」

幸一「あゝ、兵事係やってた・・・」

志げ「おぼえてるわ、あたし・・・」

周吉「うむ。あの人、東京へきとられるんぢゃ」

幸一「さうですか」

周吉「おるうちに一ぺん訪ねてみよう思ふとんぢゃが・・・」

幸一「どこです」

周吉「台東区（周吉ダイトウクと読む）の・・・どこちゃったか、手帳に書いてあるんぢゃが・・・」<sup>30)</sup>

このシーンで、お互いの共通の知り合いのことを話題にしている。尾道時代の知人たちは東京の子どもたちにとっては遙か昔の過去の人々に過ぎないが、周吉たちにとっては尾道の時間を一緒に過ごしている人々である。東京と尾道との二つの時間の相違により、会話はこれ以上全く成立しなくなるのである。

さて、敬三は、そうした異なる時間、文字通りの刻々と変化し流れゆく列車の時間を生きている存在なのである。或いはこう言ってよければ、時間の不可逆性を身をもって体現しているのである。敬三が親の死の瞬間の時刻に遅れてしまうのは、ある種の必然性をもっていたのかもしれない。というのも、「さればとて墓に蒲団もきせられずや」という諺の台詞は敬三の口から二度でてくるのである。一度目は、両親の帰途上、大阪に立ち寄った際に、同僚との会話で、そして二度目は母親の葬儀で自戒する時である。

先輩「年やなァ、大事にせなあかんで。孝行したい時分には親はなしや」

敬三「さうですなァ。さればとて墓にふともも着せられずや。ハゝゝゝ」<sup>31)</sup>

敬三「僕、孝行せなんだでなァ・・・」

紀子「・・・（目を伏せる）アノ、もうご焼香ですけど・・・」

敬三「いま死なれたらかなわんわ・・・さればとて墓に布団も着せられずや・・・」<sup>32)</sup>

二つの異なるシーンでのこの同じ台詞の反復は小津映画の真骨頂ではなかろうか。最初は、同僚との世話ばなしの掛け合いのようなやりとりのなかで、半ば冗談交じりに笑いを交えて話される。二度目は、実際の親の死を前にして、以前にしゃべってしまった言葉があたかも実現されるかのように。この絶妙の反復についてドナルド・リチーは次のように述べている。「(最初の台詞の後に)二人が笑う理由は、この二つのことわざからの引用があまりに古めかしく、まことに平凡で当たり前すぎるからだ。・・・(二つ目の台詞)今度は引用は単なる引用ではなくなっている。なぜなら末の息子は本気で言っているからだ。小津がわれわれに気づいてほしかったのは、まさにこの引用の二つの使い方の違いであ<sup>33)</sup>」ると。同じ台詞が反復されて喜劇から悲劇に転じてしまう。ここでの反復は、同じ諺の引用でありながら明らかに価値が異なる反復となっている。しかし、二度目の繰り返しの台詞はすでに最初に用意されたものであった、と言っても過言ではないだろう。なぜなら、そこには時間の不可逆的経過が示されるからである。いずれにせよ、敬三が母の死の瞬間という決定的な時刻に遅れてしまうという出来事は、時間の不可逆性そのものを端的に証しているのだ

## 5 紀子における再び流れ出す時間

先に述べたように原節子演じる紀子は夫の死に伴って自分の時間を止めてしまう未亡人として描かれている。しかし、紀子の最後のシーン、これは紀子がひとり列車に乗って東京に帰ってゆくシーンであるが、驚くべきことに、列車の中の乗客としてこの作品の登場人物が写されるのはこのシーンが最初で最後である。これだけ鉄道での移動が人々の話題として語られながら、その車中の情景はまったく排除されているのだ。それだけ、紀子を映したこのシークエンスは重要な意味がある。しかも、彼女が持っているのは、とみの形見の時計なのである。

周吉「こりゃア、お母さんの時計ちゃけえどな・・・(フタあけネジまき)今じゃこんなものア流行るまいが、お母さんが恰度あんたぐらいの時から持つとつたんぢや。形見に貰ふてやっておくれ」

紀子「でもそんな・・・」

周吉「えゝんぢやよ。貰ふというておくれ。(と渡して)あんたに使ふて貰やア、お母さんも屹度よろこぶ。なあ貰ふてやっておくれ」<sup>34)</sup>

紀子はこれを受け取り、東京へ帰る列車の中でこの時計を耳にあてその音を聞き「懐かしく思いにふける」(ト書きにある)<sup>35)</sup>、というショットが紀子の映る最後の姿である。彼女の生きてきた時間とは、敬三のように時刻に遅れたり追いついたりする不可逆的な時間ではなく、亡母の人生や生きた時間を継承し繰り返し反復する時間であった。しかし、この列車のシーンが暗示するのは、紀子の時間がまた流れ出すだろうという予示に他ならない。列車は、敬三を論じる際にも当てはまるが、刻々と移動する時間そのものである。そして周吉から遺贈された時計は、彼がネジをまいて、再び時を刻み始める。それこそが、紀子の生きる時間の再生を意味しているのである。

## 6 むすび

『東京物語』という作品には家族のテーマが色濃く反映していることは見るものが誰しも感じることである。確かに、家族、人生、生活というテーマは、小津作品に欠かせないものである。本論においては、あえて「時間」という切り口でいくつかのシーンを主に台本を中心に詳細にみてみた。あらためて見ると、『東京物語』には時間に関する言及がいかに多くあることかを気づかせられる<sup>36)</sup>。おそらくは全てこうした時間には意味があることは確かだろう。しかし、小津映画を観るものはその時間を、その一瞬をしばしば忘れてしまう。なぜなら、日常生活の反復的イメージだけが強い印象として残されるからだ。G. ドゥルーズはこう言っている。小津映画には「決定的瞬間」はなく、「何も起きない時間」こそが問題になる、と<sup>37)</sup>。なるほど「決定的瞬間」と呼べるような瞬間的な出来事は起こらない、むしろ反復的な静止したようなイメージがあるのみなのだ。しかしそれでも、映画においても人生においても時間は流れ去り決して後戻りはしないのである。

終わりのない人生がないように、終わりのない物語（映画）もない。とみと周吉が成っていた相似形は崩れ、そのすきまから「死」が忍び寄ってきた。紀子の東京での日常は、今までとは変わった停滞した時間ではなくなるだろう。それは京子がいうような、「いやな世の中」ではあるが正常の流れる時間に再帰するだけである。しかし、これは映画に描かれた演じられた人生の話である。映画作品は、そのものとしては、終わりを迎えると同時にまた再開されうるものである。われわれは、文字通り反復してこの作品の物語の場にいあわせることができるのだ。今はすでに亡くなってしまった人々が演じた人生の一瞬一瞬に立ち会うことができる。その瞬間に俳優たちは甦る、丁度、周吉たちが昌二の首をかしげた写真を見た時のように、紀子が時計の音を聞き亡くなったとみを思い出すときのように。

## 注

1) 『東京物語』、脚本野田高梧、監督小津安二郎、撮影厚田雄春、松竹映画作品、1953年。

2) 例えば最近刊行されたものでは、黒田博の『紀子—小津安二郎の戦後』、梶村啓二の『「東京物語」と小津安二郎：なぜ世界はベスト1に選んだのか』、貴田庄の『小津安二郎と「東京物語」』、吉田喜重の『小津安二郎の反映画』を始めとする著作、小津安二郎監督の映画作品を網羅的に対象としたものとして代表的な著作は、田中眞澄の諸著作、佐藤忠男の『小津安二郎の芸術』上下、デヴィッド・ボードウェルの『小津安二郎 映画の詩学』、ドナルド・リチーの『小津安二郎の美学』、ポール・シュレイダーの『聖なる映画』、蓮實重彦の『監督・小津安二郎』を始めとする著作などがある。その他、論文単位でいえば、文字通り、枚挙にいとまがないほどの資料群がある。

3) 田中眞澄、『小津安二郎周遊』（下）、p.164。

4) 田中眞澄、『小津ありき—知られざる小津安二郎—』、p.15。

5) 「主題論的」、「説話論的」という二分法は蓮實重彦が映画論の領域に持ち込んだ用語である。蓮實の小津論においてもこの用語を用いて次のように述べている。「小津の特質ともいうべきものは、あくまでその説話論的な構造と主題論的な体系の不均衡というか、修正しがたい偏差に存しているのである。」、「監

督・小津安二郎（増補版）』、p.109。

6) 例えば、次のような論文は、テーマに小津映画にみられる相似的な映像を見るところから時間論を展開するという内容をもっているが、われわれの視点に近似的であり示唆的である。谷昌親、「相似形が崩れるとき—小津安二郎の映画における時間の概念について」、人文論集 (52)、早稲田大学法学会 pp.93-102、2013年。また、次のような論文は時間の視点で『東京物語』について論じている。白石良夫、「語る〈時間〉、語られる〈時間〉—「東京物語」国文学的読解—」、佐賀大國文 / 佐賀大学教育学部国語国文学会 Vol.41 p.27-36、2012年。

7) 田中眞澄編、『小津安二郎、「東京物語」ほか』、p.147。

8) 同上書、同頁。

9) 同上書、p.146。カッコ内の補足は熊本による。

10) 同上書、p.149。

11) 同上書、p.146。

12) 映画のラストで、東京行きの汽車に乗った紀子を授業中の京子が腕時計を確認して見送るそぶりをみせるシーンがある。これは、おそらく同じ東京行きの便だろう。しかし、この便が本当に存在したのかの問題となる。

13) 日本国有鉄道監修、時刻表昭和28年3月版（復刻版）、p.24。

14) 田中眞澄編、『小津安二郎、「東京物語」ほか』、p.159。

15) 平山老夫婦の旅行のシーンは実のところ東京のバスでの観光以外には全く見いだせない。このことについては以下の論文が詳細に述べている。Jonathan Rosenbaum, “Is Ozu Slow?”, <http://sensesofcinema.com/2000/feature-articles/ozu-2/>

16) このシークエンスでは、駅の時刻表示版に「広島行き急行安芸 21:00」という掲示が見られるが、この便は時刻表にそのまま記されており作品の時刻との齟齬はない。さらに言えば、この便は後にとみの危篤の知らせを受けて幸一と志げが尾道に駆けつける際にも使われている。京子が1時になって（「柱時計が一時を打つ」というト書きがあるが映画でも実際この時報は聞こえる）二人を迎えに行くのは二人がこの便に乗ったからであろう。『小津安二郎、「東京物語」ほか』、p.250。

17) 尾道—東京間の鉄道旅行でかかる時間は、時刻表によれば15～16時間であり、午後に尾道を出ると実際には翌日の早朝に東京に着いてしまう。

18) 同上書、p.150。

19) Masuda Toshimitsu、映画講座（3）、Masuda Home Page、  
<http://www.5b.biglobe.ne.jp/~t-masuda/cn20/pg129.html>

20) 『小津安二郎、「東京物語」ほか』、p.226。

21) 同上書、pp.226-228。

22) 同上書、p.193。

23) 同上書、p.197。

24) 同上書、p.260。このシーンは灯籠の横に周吉と紀子が並び立ち遠くを見ているという有名なシーンである。この二人の相似形的な配置が時間の反復とそれが崩されることが表現されていることになるだろう。

25) 谷昌親、「相似形が崩れるとき—小津安二郎の映画における時間の概念について」、p.100。

26) 『小津安二郎、「東京物語」ほか』、pp.236-237。

27) 同上書、p.183。

28) 同上書、p.199。

29) 同上書、p.258。

30) 同上書、pp.165-166。カッコ内は熊本による補足。

31) 同上書、p.244。



- 32) 同上書、p.260。
- 33) ドナルド・リチー、「07 小津安二郎 東京物語」、『映画のどこをどう読むか』p.108。かっこ内は熊本による補足である。リチーは『東京物語』にある主要なテーマ、人生の悲劇とそれに対する諦念とをこの諺の繰り返し、そして紀子の最後の態度の内に見ている。
- 34) 『小津安二郎、「東京物語」ほか』、pp.274-275。
- 35) 同上書、p.276。
- 36) 例えば、熱海で過ごす周吉ととみは、夜遅くまでさわぐ「若い」客の騒音に悩まされ眠ることもできない。この時間帯について台本では、「大時計がもう 11 時半ごろを指している」（シーン 78）という言葉がある。また、とみが死の床についている尾道では周吉と京子が見守るなか、柱時計は 1 時を打っている（シーン 132）。それぞれのシーンは台本のト書きによっている。参照、『小津安二郎、「東京物語」ほか』p.203 および p.250。
- 37) ジル・ドゥルーズ、『シネマ 2 \* 時間イメージ』、pp.19-21。

## 参考文献

- ボードウェル、デヴィッド Bordwell, David、『小津安二郎 映画の詩学』杉山昭夫訳、青土社、2003 年。
- ドゥルーズ、ジル、Deleuze, Gilles、『シネマ 2 \* 時間イメージ』、宇野邦一他訳、法政大学出版局、2006 年。
- ユリイカ (Eureka) 2013 年 11 月臨時増刊号「総特集小津安二郎生誕 110 年／没後 50 年」、2013 年。
- 蓮實重彦、『監督・小津安二郎（増補決定版）』、筑摩書房、2003 年。
- 梶村啓二、『「東京物語」と小津安二郎：なぜ世界はベスト 1 に選んだのか』平凡社新書、平凡社、2013 年。
- 貴田庄、『小津安二郎と「東京物語」』ちくま文庫、筑摩書房、2013 年。
- 黒田博、『紀子—小津安次郎の戦後』文藝春秋企画出版部、2015 年。
- Masuda Toshimitsu、映画講座 (3)、Masuda Home Page, <http://www.5b.biglobe.ne.jp/~t-masuda/cn20/pg129.html>
- リチー、ドナルド、Richie, Donald、『小津安二郎の美学』、山本喜久男訳、社会思潮社、1993 年。
- －、「07 小津安二郎、東京物語」、『映画のどこをどう読むか』所収、三木宮彦他訳、徳間書店、2006 年。
- Rosenbaum, Jonathan “Is Ozu Slow?”, <http://sensesofcinema.com/2000/feature-articles/ozu-2/>
- 佐藤忠男、『小津安二郎の芸術』(上)(下)、朝日選書、朝日出版社、1979 年。
- シュレイダー、ポール、Schrader, Paul、『聖なる映画：小津／プレッソン／ドライバー』、山本喜久雄訳、フィルムアート社、1981 年。
- 白石良夫、「語る〈時間〉、語られる〈時間〉—「東京物語」国文学的読解—」、『佐賀大國文』、佐賀大学教育学部国語国文学会 Vol.41、pp.27-36、2012 年。
- 田中眞澄、『小津安二郎、「東京物語」ほか』、みすず書房、2001 年。
- －、『小津安二郎 周遊』(上)(下)、岩波現代文庫、岩波書店、2013 年。
- －、『小津ありき—知られざる小津安二郎—』、清流出版、2013 年。
- 谷昌親、「相似形が崩れるとき—小津安二郎の映画における時間の概念について」、『人文論集』(52)、早稲田大学法学会、2013 年、pp.93-102。
- 吉田喜重、『小津安二郎の反映画』岩波現代文庫、岩波書店、2011 年。